

Claus Kühnl
Vom Käfer und vom munteren Hirsch
Zu meinen Sonatas 1-10 für Klavier

Ich war und bin immer noch der Meinung, dass Musik, ob es der Komponist beabsichtigt oder nicht, immer auch Gefühle und Stimmungen hervorruft. Höre ich beispielsweise Helmut Lachenmanns Werke der 1980er Jahre und klammere dessen geschichtlichen Anspruch aus, so begegnet mir scheinbar ein ganz auf sich selbst gestelltes, in sich hineinhorchendes Subjekt. In diesem Innersten offenbart sich jedoch keine wie auch immer geartete Stille, sondern eine Betriebsamkeit, die von einem röchelnden und scharrenden Mikroorganismus herrührt, der ab und zu auch einmal zur Ruhe kommt, insgesamt aber an jenen auf dem Rücken liegenden, zappelnden Käfer erinnert, den Lachenmann in Bezug auf sein Stück »Mouvement (- vor der Erstarrung)« selbst erwähnt hat.

Was meine eigene Musik betrifft, so war mir der tonpsychologische Aspekt neben der geschichtlichen Tendenz des musikalischen Materials zu keiner Zeit unwichtig. Der Nullpunkt, den man als das Herz der Moderne auffassen kann, verstanden als ein nicht nur inszeniertes, sondern als tatsächliches Verstummen, war in den 1980er Jahren zudem längst durchschritten, sodass mir – wie allen Nachgeborenen – jene Reduktion des musikalischen Materials bis hin zur radikalen Dekomposition nur noch als geistiger Nachvollzug zu tun übrig blieb. Seitdem galt es, der Vergangenheit neu zu begegnen, wollte man nicht in der „Erstarrung“ verharren. Dabei erwies sich das Komponieren für Tasteninstrumente, insbesondere für Klavier als besonders problematisch, vor allem, wenn man sich auf die überkommene Tonerzeugung beschränken mochte, wofür es beim solistischen Spiel gute Gründe gibt.

Seit den 1990er Jahren wurde für mich das Denken und Ausprobieren neuer Qualitäten der Tonintervalle immer wichtiger. Das führte – wie bei vielen Zeitgenossen – zu einer Revitalisierung so genannter Mikrointervalle. Beim Komponieren für Klavier, das mir als gelegentlich immer noch praktizierenden Pianisten ein besonderes Anliegen ist, musste ich meine Zahlenproportionen dermaßen runden, dass sie mit den zwölf gleichstufig temperierten Tönen wiedergegeben werden konnten. Das führte zu neuen Modi, welche dem Ambitus nach theoretisch unbegrenzt sind. Auf dem Klavier treten demgemäß auch wieder Oktaven in Erscheinung, welche aufgrund des Zusammenhangs jedoch eigene Namen verdient hätten, weil zum Beispiel dem Ton C⁴ bei diesem Konzept eben nicht die doppelte Schwingungszahl von C³ zugrunde liegt usw.

Die Erweiterung der Horizonte, die wir heute täglich erleben, erfordert mutige Entscheidungen, wie ehemals. Für mich bestand solch eine Entscheidung beim Komponieren meiner Sonatas 1-10 für Klavier, geschrieben zwischen 2005 und 2008, im Rückgriff auf alte Musik, auf die Zeit der beginnenden Mehrstimmigkeit bis etwa 1600. Ich wollte mich in den Zeiten der beginnenden Globalisierung meiner Herkunft in besonderer Weise noch einmal versichern. Der regionalen Beschränkung steht also eine große zeitliche Ausspannung gegenüber. Auf den ersten Blick handelt es sich um ein ähnliches Verfahren, wie es Strawinsky in »Pulcinella« angewendet hat. Bei näherer Betrachtung wird man jedoch feststellen, dass meine Kompositionsweise weit darüber hinausgeht. Abgesehen von den angedeuteten harmonischen

Neuerungen als Abfallprodukt mikrotonaler Strategien erfand ich für jede der zehn Sonatas eine eigene Form, löste beispielsweise das Reprisesproblem zehnmal neu, wobei es keine Durchführungen im klassischen Sinne gibt. Man könnte von einem musikalischen Wiederverwertungsverfahren sprechen: eine Neukomposition, in der die Alte Musik als Substanz enthalten ist. Eine klangliche Substanz, die Daseinsfreude, Offenheit, sowie Demut gegenüber den Dingen hervorzurufen imstande ist.

Der Lachenmann'sche Käfer ist inzwischen wieder auf seine Beine gefallen, aber aus dem toten Winkel des überkommenen geschichtlichen Blicks ist ein munterer Hirsch herausgetreten.

(Dezember 2009)